

Fotografar a Catástrofe

Abigail Solomon-Godeau

Tradução: André Keiji Kunigami, Elane Abreu e Pablo Gonçalo Martins

Num nível puramente lógico, poderíamos arriscar a dizer que há uma inadequação fundamental entre a fotografia e a catástrofe compreendida enquanto calamidade e desastre, seja natural (terremoto, seca, *tsunami*, por exemplo) ou produzida por seres humanos (guerra e genocídio). De variada duração, a catástrofe é um evento real ou uma série de eventos no tempo. Já a fotografia é uma tecnologia imagética, uma forma particular de representação que, diversamente das outras tecnologias modernas da imagem como o cinema ou o vídeo, registra um intervalo de tempo que é da ordem do instante. A catástrofe significa a morte e os sofrimentos de seres humanos em grande escala. Inversamente, independentemente da cena específica que ocorre frente a ela, a câmera fotográfica é estritamente delimitada pelo retângulo do visor e apenas produz--- uma imagem. Conforme apontado por muitos teóricos e críticos deste modo de representação, a foto não possui capacidade de explicação ou de análise e nem delimita causalidades já que seus significados são mais ou menos contingentes aos seus variados usos, contextos e contingências. A busca das causas ou das razões não está dentre suas atribuições. Sua significação se baseia na sua utilização, e esta utilização é condicionada por seu contexto.

Mesmo imagens de catástrofes exaustivamente fotografadas retratam muito pouco e nada explicam além da visualização do evento sob diversos ângulos. Tomemos o exemplo de uma catástrofe fotografada sob todos os ângulos: a destruição das torres gêmeas do World Trade Center, em Nova York, em 11 de setembro de 2001. As inúmeras fotos em circulação

descrevem muito pouco e não fazem entender nada do evento. Tudo o que elas revelam dele é que podemos vê-lo a partir de tal ponto ou outro, onde se encontrava uma câmera. A despeito da censura, nem a imensa maioria das vítimas, nem os eventos no interior das torres, antes do desmoronamento, não figuram nem poderiam figurar nas fotos. E ainda que pudessem tê-lo feito, elas não revelariam nada das determinações ou causas do evento¹. Uma imagem fotográfica é incapaz de relatar aquilo que ela representa. Isso vale para as imagens feitas nos campos de batalha da guerra civil americana bem como para as fotos publicadas hoje na imprensa.

Apesar disso, as imagens fotográficas não são feitas nem vistas num vácuo. Não partem do zero, e nem é do zero que elas são observadas. As fotografias que podemos assinalar como sendo ilustrativas do catastrófico têm seu lugar privilegiado nas mídias. E é lá, dentro desses circuitos de reprodução, que todos veem as fotos. Em seus devidos lugares, seus significados são determinados pelo texto que as acompanha e pelo contexto de sua publicação. Entretanto, uma das características da imagem fotográfica é sua capacidade de resistir ou exceder às significações propostas por sua ancoragem textual e discursiva. É por isso, aliás, que durante as ações militares conduzidas pelos Estados Unidos no Iraque e no Afeganistão, é oficialmente proibido publicar fotografias de soldados (americanos) mortos, e mesmo, até há pouco tempo, reproduzir a imagem de caixões encobertos com a bandeira estrelada. Nem tampouco são permitidas as imagens de matanças em guerra, representados, por exemplo, por corpos desmembrados ou despedaçados. Um código de decoro quase vitoriano prescreve aquilo que é aceitável e inaceitável nas imagens dos meios de massa. A censura que continua a se exercer no fotojornalismo e a autocensura a que se submetem, tacitamente, revistas e jornais americanos sugerem que as autoridades civis e militares dos Estados Unidos estão convencidas, com ou sem razão, de que certas categorias de imagens podem gerar consequências indesejáveis - por exemplo, sentimentos antibélicos.

Fotografias, também por sua natureza, são um indício do passado. Nas clássicas caracterizações de Roland Barthes, a foto é um "certificado de presença", do que "esteve lá", o "isso-foi" (Barthes, 1981). O modo espaço-temporal peculiar da fotografia que, num ensaio

¹ Em um estudo recente a partir de uma seleção de fotografias publicadas na imprensa americana e francesa, durante os dois dias que sucederam o 11 de setembro, Clément Chéroux (2009) demonstra que estas imagens podem ser objeto de interpretações muito divergentes.

mais antigo, ele descreveu como "uma mutação decisiva na economia da informação" (Barthes, 1977), gira em torno dessa condição paradoxal de ver o que foi passado (passado longínquo, ou mesmo o momentaneamente passado) no presente do observador. Juntamente com o congelamento fotográfico de tempo e movimento, são esses aspectos do meio que levaram tantos comentadores a vinculá-lo com a morte, a petrificação, o *memento mori*. "A morte", escreveu Barthes (1981), "é o *eidos* da fotografia". Tais considerações levaram muitos a vincular o sentimento, se não a ontologia, da fotografia com o comemorativo, o elegíaco, na verdade com sua própria mortalidade². Todavia, se esses aspectos são inerentes ao meio, se qualquer foto de um ser humano, de uma paisagem, de uma cena urbana é sempre e já anunciadora de sua mortalidade, o que então se pode dizer especificamente sobre a fotografia de catástrofe? Há de fato tal categoria e, se sim, o que a distingue como tal?

Colocando de lado, por ora, qualquer resposta pronta a tal questão, poderíamos observar que o impulso a formulá-la sugere algo sobre um mal-estar geral acerca do mundo-imagem que habitamos: uma espécie de desarticulação entre o mundo de imagens de desastre e a habilidade para responder à sua representação (seja afetivamente, praticamente, eticamente, politicamente). Em outras palavras, essa convicção de que isso se trata de um problema é um fenômeno novo e sobredeterminado. Por um lado, estamos rodeados pelo imaginário da catástrofe em todas as mídias (não podemos ignorar o que nos é dado a ver). Por outro lado, a realidade bruta do desastre, posta à distância e com formas desmaterializadas de representação, faz-se facilmente assimilada dentro do espetáculo debordiano.

Apesar de existirem incontáveis livros e ensaios sobre o imaginário da guerra - livros reproduzindo fotografias das consequências da bomba atômica do Japão, das cidades devastadas na Segunda Guerra Mundial, fotos dos campos de concentração, assim como livros de fotojornalistas com a reprodução de imagens dos famintos e moribundos, dos refugiados, das devastações da AIDS, da situação das diferentes populações afligidas etc. -, é somente nos últimos dez anos que a representação fotográfica da catástrofe e a catástrofe (quase como um termo abstrato) têm sido colocadas em relação discursiva uma com a outra³. A exceção a isto foi decididamente o trabalho de Walter Benjamin, ainda que em seus

² "Cada fotografia é um *memento mori* [...]. Tirar uma foto é participar da mortalidade, da vulnerabilidade e da mutabilidade de outra pessoa (ou coisa)" (Sontag, 1979).

³ O texto mais conhecido sobre este assunto é sem dúvida a obra *Diante da dor dos outros*, de Susan Sontag (2003).

escritos as questões sejam expressas de forma diferente. Particularmente em suas teorizações sobre o que ele chamou de "a imagem dialética", Benjamin sugeriu que a fotografia histórica poderia animar o passado histórico, irradiando o presente com sua significação política. Como Susan Buck-Morss descreve este processo:

Os objetos do século XIX (e entre eles as fotografias) deviam ser tornados visíveis como origem do nosso presente, enquanto qualquer ideia de progresso devia ser cuidadosamente rejeitada... As imagens deste passado constituem alguns dos ‘momentos breves e particulares’ nos quais é possível descobrir o ‘evento histórico total’, o *Ur-fenômeno* (*Urphänomen*) onde as origens do presente podem ser encontradas (Buck-Morss, 1991: 218).

Para Benjamin, a própria história era a catástrofe, assim como a história se desvela no presente; a “imagem dialética” realiza os dois movimentos. Apesar do trabalho de Benjamin, tal preocupação com a representação da catástrofe predominou nas teorias e críticas de fotografia na maior parte do século XX.

Enquanto o discurso crítico em relação à representação fotográfica dizia respeito, mais frequentemente, aos problemas éticos suscitados pelo fotojornalismo e o documentário nas mídias – a sua tendência de apropriação, exploração voyeurística e objetificante –, uma problemática mais recente diz respeito à própria representabilidade da catástrofe e seus limites ontológicos. Este debate se iniciou, em larga medida, com a exposição de fotos de arquivos da Segunda Guerra Mundial e, mais especificamente, das imagens do Holocausto.

Apesar da existência, em Israel e nos Estados Unidos, de museus do Holocausto que abrigam exposições permanentes de seus arquivos fotográficos, pelo menos em duas ocasiões a apresentação de tais documentos desencadeou grande polêmica. Tal foi o caso da exposição de 1995, intitulada *Verbrechen des Wehrmacht*, que circulou por diversas cidades da Alemanha e da Áustria. Podia-se ver as fotos de arquivo, de diferentes proveniências, inclusive os documentos soviéticos então recentemente abertos ao público, ilustrando a cumplicidade do exército regular alemão com o projeto nazista de exterminação,

notavelmente no fronte oriental.⁴ Neste caso específico, a cólera foi insuflada pela impossibilidade de reter a estimada imagem do exército alemão como tendo lutando uma guerra dura, mas uma guerra guiada por princípios militares e não por práticas racistas e inumanas. Ela gerou uma verdadeira cólera, pois os documentos mostravam que soldados alemães regulares haviam participado do extermínio; o genocídio não havia sido, portanto, apenas obra dos seus arquitetos e das forças da SS. “Essas fotografias tornam impossível a crença, reconfortante para muitos, em um exército alemão regular conduzindo uma guerra sem dúvidas brutal, porém segundo princípios estritamente militares, não-racistas e inumanos” (Hüppauf, 1997: 7). Contudo, se a controvérsia em torno desta exposição deveu-se a questões de nacionalismo e identidade nacional, o debate provocado pela exposição “*Mémoire des camps. Photographies des camps de concentration et d’extermination nazis (1933-1999)*”, apresentada em Paris em 2001⁵, deixou de lado qualquer consideração sobre a identidade nacional francesa ou mesmo sobre a cumplicidade do Estado francês com o Holocausto. O ensaio que Georges Didi-Huberman escreveu para o prefácio o catálogo da exposição e sua resposta às críticas suscitadas pela mesma, posteriormente publicados em seu livro *Images Malgré Tout* (2003), reiteram muitos termos deste debate. Eles são de particular interesse, pois retomam exatamente as preocupações sobre as quais se debruça hoje a comunidade intelectual: o trauma, a memória e a função do testemunho. Para muitos, o Holocausto constitui precisamente o lugar da irrepresentabilidade e sua “redução” às evidências fragmentárias das fotografias é considerada uma trivialização ou banalização. Tal posicionamento repousa sobre a convicção de que a catástrofe particular que foi o Holocausto é incomparável a qualquer outro genocídio. De fato, como observou Dagmar Barnouw: “tal suposição contribuiu largamente ao olhar fascinado dos historiadores para os discursos sobre o Holocausto, pois este posicionamento os liberaria das restrições impostas pelas normas modernas de evidência historiográfica” (Barnouw, 2001).

Para o posicionamento iconoclasta, exemplificado por Claude Lanzmann em seus pronunciamentos e no seu filme *Shoah*, no qual se recusou a usar qualquer documento fotográfico, as fotografias existentes dos campos de concentração e de suas vítimas são radicalmente inadequadas à compreensão ética e mesmo política do Holocausto. Bruno

⁴ Conferir, sobre este assunto, de forma mais geral, o importante texto de Bernard Hüppauf, publicado após a exposição (Hüppauf, 1997).

⁵ Exposição organizada no Hotel de Sully por Clément Chéroux e Pierre Borhan.

Chaouat expõe nos seguintes termos o ponto de vista de Lanzmann:

Uma fotografia, uma peça de arquivo, um documento, todos traem a verdade histórica, na medida em que eles representam o passado, em vez de desvelarem-no no presente. Ao representar o passado, imagens “más” dissimulam-no, em vez de resgatarem-no. Elas estão a serviço não da memória, mas do esquecimento (Chaouat, 2006).

Contudo, não é de forma alguma inerente ao documento fotográfico que ele esteja destinado a fazer desaparecer ou deturpar a verdade histórica. Ao contrário, como bem argumentou Dagmar Barnouw, pode-se dizer que:

A importância da fotografia para uma melhor compreensão histórica da dinâmica da rememoração coletiva da Segunda Guerra Mundial... não está na sua capacidade de trazer àquele que a souber olhar um momento de verdade absoluta que não se repetirá jamais. Antes trata-se da abertura particular da fotografia a questões de sentido, que não significa abertura ou opacidade prematuras, mas a possibilidade de diferentes formas de vê-la ao longo do tempo (Barnouw, 2001: 1321).

Portanto, o problema crucial colocado pela fotografia de uma catástrofe não é o de seus limites, do que ela pode ou não mostrar. Antes, trata-se da maneira na qual deve se estabelecer a relação entre a imagem e quem a olha. Para aqueles que não excluem inteiramente o testemunho fotográfico do tribunal da realidade, trata-se de determinar de que maneira convém decifrar as significações inexoravelmente fragmentárias de uma fotografia, a fim de discernir o que se encontra “por trás” dela daquilo que nela não figura. Em outras palavras, é eticamente necessário operar uma leitura ativa do documento fotográfico, muito distinta de seu consumo passivo. A fotografia de catástrofe, como toda fotografia, envolve um tipo de endereçamento ao espectador que pode (ou não) ser aceito, requerendo, portanto, algum tipo de resposta ou ação. Como observa Angi Buettner (2009: 351): “As imagens de

catástrofe não se contentam somente em representar a catástrofe e o trauma, elas ‘tematizam’ o olhar que se coloca sobre a catástrofe”.

À exceção de alguns fotojornalistas muito ingênuos, raros são aqueles que acreditam que a fotografia pode representar plenamente uma catástrofe. Em termos práticos, em relação a catástrofes contemporâneas, pode-se argumentar que a visão oferecida das vítimas não agrava seu infortúnio. Ela pode até mesmo ter sua utilidade, suscitando movimentos de ajuda em seu favor. As organizações de caridade que usam pungentes imagens dos refugiados, das populações famintas ou dos feridos, nas suas campanhas por doações, sabem bem o que estão fazendo. Trata-se, neste caso, de uma instrumentalização da fotografia de catástrofe, que funciona na forma de uma *sinédoque*: o todo de uma catástrofe é liberado pelas suas impressões imediatas. O uso de tais fotos para fins humanitários não deixa de levantar problemas éticos: elas não participariam de uma espécie de comércio da piedade, incitando a compaixão dos espectadores? Não confirmariam a visão tida pelo Ocidente de um Terceiro Mundo sem futuro, no qual só resta o desespero, assim como a existência de um poder relativo daquele que os olha? Sob este e outros aspectos, tais fotografias operam no modo retórico do *pathos* – no apelo à emoção – em oposição à retórica do *logos*, da razão.

Contudo, a ausência de qualquer documento fotográfico, certificando que uma catástrofe aconteceu (apropriando-nos da expressão de Barthes), não resolveria nada. E não devemos minimizar as consequências positivas, em alguns casos, do emprego de tais documentos, que podem fazer progredir aquilo que a ensaísta israelense Ariella Azoulay (2009) chamou de “reivindicações de urgência”; assim são, no contexto analisado por ela, as reivindicações do povo palestino, sempre à beira da catástrofe, submetidos a um regime de ocupação militar tão brutal quanto ilegal.

Retornemos agora à questão posta anteriormente: por que a fotografia de catástrofe tornou-se um tema de reflexão, um problema posto para nós hoje? Deve-se interrogar sobre um fator um tanto ambivalente capaz de ter contribuído para a emergência deste discurso. Trata-se de uma forma particular da prática da arte fotográfica, na qual a catástrofe constitui o referente, mas através de diversos deslocamentos.

Em alguns casos, trata-se de uma simulação de catástrofe. Pensamos aqui em obras de

artistas como David Levinthal ou Paolo Ventura. As cenas de guerra e desolação fotografadas são inteiramente da ordem da ficção; as fotos são tiradas a partir de quadros montados com brinquedos, soldados de chumbo ou casas de bonecas.⁶ Pode-se igualmente citar o trabalho de Jeff Wall, que elaborou em 1992 uma *mise-en-scène* fotográfica mobilizando todos os recursos da imagem digital, um vasto afresco de guerra intitulado *Dead Troops Talk (A Vision After an Ambush of a Red Army Patrol Near Moqor, Afghanistan, Winter 1986)*. Outros fotógrafos reencenam os episódios de tortura dos detentos iraquianos da prisão de Abu Ghraib (Clinton Fein) ou as atrocidades cometidas pelo exército americano no Vietnam (An-My Lê). Também há uma legião de fotógrafos ativos que contribuem para uma “indústria do Holocausto”. Eles realizam fotos elegantes dos campos de concentração e de extermínio, expostas nas galerias e reproduzidas nos livros de arte. A série de fotos em preto e branco, realizada por Michael Kenna e publicada com o título *Impossible to forget. The Nazi Camps Fifty Years Later*, é um típico exemplo. Elas foram exibidas simultaneamente com os documentos de arquivo da exposição “Memórias dos campos” que ocorreu no hotel de Sully.

Outras práticas artísticas, como a obra fotográfica de Sophie Ristelhueber também podem ser consideradas uma forma de “turismo da catástrofe” (Latour, 2009). O projeto dessa artista consiste em construir um atlas, no sentido geográfico do termo, de guerras, ocupações militares ou devastações feitas no meio ambiente ao longo do século XX. Beirute, Kuwait, Cisjordânia, Bósnia, Líbia e Iraque - esses itinerários estão mais próximos do trabalho de um fotojornalista do que propriamente de um artista. Produzidas como séries, essas obras de Sophie Ristelhueber são, contudo, quase sempre destituídas de carrascos, vítimas, ou mesmo de qualquer presença humana. Esse *modus operandi* da fotógrafa representa tanto uma decisão formal como um ponto de vista ético. Ao recusar a representação de vítimas de catástrofe, vivas ou mortas, Ristelhueber evita, imediatamente, os problemas do voyeurismo, da exploração espetacular do sofrimento do outro, ou a indução do desejo que, talvez, sustente o fascínio do espectador diante do horror. Este é, obviamente, também o caso dos imaginários simulados, mas os locais das fotos de Ristelhueber são reais e não virtuais. Nos seus projetos mais conhecidos, são os locais e espaços de cataclismas geopolíticos que constituem seu terreno de operação; ela nos revela as marcas físicas da

⁶ Ver o artigo de Francine Prose (2006) (disponível online na página de Paolo Ventura: <http://www.paolovertura.com/press/prose.html>).

guerra ou da ocupação militar, as feridas, as fendas, e as cicatrizes infligidas ao corpo da terra. Como vestígios dos efeitos de minas, granadas, tiros de morteiro, ou bombardeios aéreos, essas fotografias referem-se tanto a uma indexicalidade da imagem analógica como ao índice de evidência propiciado pela cratera, a bomba, a explosão, o fogo, a ruína.

No entanto, há mais. Em 1988, Sophie Ristelhueber foi ao norte da Armênia logo após um terremoto devastador, que praticamente aniquilou a cidade de Lenianakan, destruindo uma parte de Kirovakan e Spitak e matando, estimadamente, duzentos e cinquenta mil vítimas. Assim como em Beirute, no dia seguinte à guerra civil e aos bombardeios israelenses de 1982, ela fotografou casas destruídas e móveis despedaçados. Entre as suas obras também vê-se fotografias aéreas, tomadas de helicóptero, representando paisagens cicatrizadas do Kuwait e do Iraque, comparáveis, segundo Bruno Latour (2009) e outros comentaristas, a superfícies lunares ou marcianas.

Dentre todos esses exemplos – e o título “Diante da dor dos outros”, de Susan Sontag, é particularmente apropriado aqui -, é o sofrimento do outro, passado ou presente, (ou pelo menos os lugares onde ocorreu) que serve de ponto de partida a essas empreitadas artísticas. No entanto, o que é sugestivo aqui são os novos percursos do debate sobre a fotografia de catástrofe, os quais estão sendo comparados com o relativamente novo fenômeno de fotógrafos artísticos produtores de variações estéticas frente a catástrofes reais. Embora haja uma ubiquidade da documentação fotográfica de catástrofe obtém-se uma espécie de homeopatia artística. Nessa leitura, as belas imagens de catástrofe propiciam uma inoculação estética que declara o engajamento do fotógrafo com o desastre e a calamidade, mas é filtrado por um leve desfoque; ou seja, filtra-se pelas lentes da organização formal, escalas e contextos de observação, como a galeria e a instalação no museu. Também é Benjamin, aqui, quem tem algo a nos dizer baseado na crueldade do seu próprio tempo histórico. No final do seu ensaio “A obra de arte na época da sua reprodutibilidade técnica”, Benjamin relaciona o esteticismo com uma certa morte cultural.

‘Fiat ars, pereat mundus’, diz o fascismo, que espera que a guerra proporcione a satisfação artística de uma percepção sensível modificada pela técnica, como faz Marinetti. É a forma mais perfeita do *art pour l’art*. Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em

espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem⁷ (Benjamin, 2002: 122).

Referencias bibliográficas

AZOULAY, Ariella. *The Civil Contract of Photography*. Cambridge: The MIT Press, 2009.

BARNOUW, Dagmar. Review of books, *The American Historical Review*, vol. 106, n° 4, 2001.

BARTHES, Roland. *Camera Lucida: Reflections on Photography*. trans, Richard Howard. New York: Hill and Wang, 1981.

_____. The Rhetoric of the Image, in Barthes, *Image, Music, Text*, trans. Stephen Heath. New York: Hill and Wang, 1977.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. (Obras escolhidas, v. 1). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. The Work of Art in the Age of its Technological Reproducibility, in *Walter Benjamin, Selected Writings, Vol. 3, 1935-1938*, trans. Edmund Jephcott, Howard Eiland, et. al. Cambridge: The Belnap Press, 2002.

BUCK-MORSS, Susan. *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

BUETTNER, Angi. Skeletal figures. Presence and the unrepresentable in images of catastrophe. *Continuum. Journal of Media & Cultural Studies*, vol. 23, n° 3, pp. 351-366, jun. 2009.

CHAOUAT, Bruno. In the image of Auschwitz, *Diacritics*, vol. 36, n° 1, pp. 86-96, 2006.

CHÉROUX, Clément. *Diplopie. L'image photographique à l'ère des médias globalisés : essai sur le 11 septembre 2001*. Paris: Le Point du Jour, 2009.

⁷ Trecho retirado da tradução em português de Sergio Paulo Rouanet (1986).

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Images malgré tout*. Paris: Éditions de Minuit, col. Paradoxe, 2003.

HÜPPAUF, Bernd. Emptying the gaze: Framing violence through the viewfinder, *New German Critique*, n° 72, pp. 3-44, 1997.

LATOURE, Bruno, “Elle porte au vrai, ta Sophie”. Entry for the catalogue raisonnée of the work of Sophie Ristelhueber,” in *Sophie Ristelhueber Operations*. Paris: Actes Sud, 2009.

PROSE, Francine. Paolo Ventura’s war souvenirs. *Aperture*, n° 180, 2006.

SONTAG, Susan. *On Photography*. Harmondsworth: Penguin, 1979.

_____. *Regarding the Pain of Others*. New York: Farrar Straus and Giroux, 2003.